

Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830

Olivier Bara

Université Lyon 2 - Unité Mixte de Recherche LIRE (CNRS-Lyon 2)

Sans doute y a-t-il quelque esprit de paradoxe dans le choix d'évoquer, dans un colloque consacré au contre-ténor, la voix de ténor. Il ne s'agit pas, toutefois, de prendre le contre-pied de cette recherche collective : plutôt de jouer en contrepoint et de convoquer le cas particulier du haute-contre français au moment de sa remise en question. Sera examiné, plus précisément, le passage de l'aigu émis en *falsetto* ou en *falsettone*, en voix de tête ou en voix mixte, à l'aigu chanté en voix de poitrine. Dans cette promotion du fameux « *ut* de poitrine » se joue – telle est l'hypothèse – la naissance du ténor moderne, et l'entrée en décadence du haute-contre. Afin d'éviter toute confusion autour de ce terme de « haute-contre », aujourd'hui utilisé pour désigner des interprètes chantant intégralement en *falsetto*, la définition suivante doit être d'abord rappelée :

La plus aiguë des voix masculines en usage dans l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles, dont la tessiture est proche de celle du *contralto* utilisé à la même période dans la musique italienne. Contrairement à ce que pourrait indiquer l'habitude récente d'appeler hautes-contre des chanteurs pratiquant exclusivement (Alfred Deller, Paul Esswood, James Bowman) ou principalement (René Jacobs, Derek Lee Ragin) l'émission vocale en fausset, le haute-contre n'est à l'époque pas un falsettiste, même s'il peut adoucir certaines notes aiguës en changeant de registre, notamment lors de duos ou de trios avec des voix de dessus. Il s'agit bel et bien d'un ténor (mais le terme n'est alors pas en usage en France), de qui l'écriture peut requérir éclat et puissance, dont la tessiture naturelle reste haut placée (éventuellement jusqu'au *ré* 4), et dont la partie est écrite en clef d'*ut* troisième ligne¹.

Le haute-contre ainsi cerné règne encore sur les scènes françaises dans le premier tiers du XIX^e siècle, à l'Opéra-Comique comme à l'Académie royale de musique, avant d'entrer en crise. Celle-ci se lit à travers deux événements demeurés fameux.

Le 17 avril 1837, à l'Opéra de Paris, le ténor Gilbert Duprez s'empare sur une scène française du rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell* de Rossini, grand opéra créé huit ans auparavant. Il fait sensation en chantant en voix de poitrine les *ut* 4 jusque-là émis en voix

¹ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, p. 75.

mixte ou *falsettone*, mélange de la voix de tête et des résonances de poitrine, par son prédécesseur Adolphe Nourrit. Rossini, en retraite de l'opéra depuis 1829 – depuis la composition de ce fameux *Guillaume Tell* –, aurait commenté cette innovation vocale en ces termes bien peu laudateurs : « *urlo d'un cappone sgozzato* » - les cris d'un chapon qu'on égorge². Étrange image choisie par Rossini que celle du poulet castré au moment où le ténor fait retentir ce que l'on considérera comme des sonorités mâles au sommet de la tessiture aiguë de la voix masculine, et associe nouvellement héroïsme et voix virile³. Cela ouvre du moins la réflexion sur la perception de la voix d'opéra en termes de sexuation – nous y reviendrons.

Le second événement tout aussi célèbre date quant à lui du 8 mars 1839 : le ténor Adolphe Nourrit meurt à Naples où il révisait sa technique vocale auprès de Donizetti⁴ – il décède vraisemblablement après s'être défenestré de son hôtel⁵. Nourrit était précisément celui qui avait créé le rôle d'Arnold dans le *Guillaume Tell* rossinien. Malgré ses efforts pour se convertir aux goûts nouveaux, notamment avec *Il giuramento* de Mercadante et les opéras donizettiens, et pour « sombrer » sa voix, il demeurait fidèle à une technique bel cantiste privilégiant la fusion des registres et la stylisation des affects, loin de toute forme de « réalisme », ou d'effet de réel, dans l'expression des sentiments.

Ces deux événements, liés après-coup en une relation tragique, éclairent les transformations à l'œuvre en ces années de romantisme musical, théâtral et lyrique. Avec Duprez, après Nourrit et, faudrait-il ajouter, après Ponchard, Chollet ou Rubini, est en train de naître le ténor moderne, nouvelle incarnation lyrique du héros, de son énergie et de sa bravoure (assimilée aux nouveaux canons du « masculin », où les sonorités « féminines » de la voix de fausset seraient refoulées). Est en jeu la figuration scénique et vocale d'une nouvelle forme de masculinité au moment où triomphe la culture bourgeoise dans le siècle. La période située largement autour de 1830 présente en effet l'intérêt des moments de transition, esthétique mais aussi culturelle. Elle est marquée par la crise d'un modèle de voix et de

² D'après Rodolfo Celletti, *Voce di tenore. Dal Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*, Milano, Idealibri, 1989, p. 110.

³ Car l'héroïsme, selon les cultures et les conventions lyriques, peut être aussi associé à des voix aiguës en *falsetto*, comme à des voix de *contralto* en travesti, ou, bien sûr, des timbres de castrat. C'est ce changement socio-culturel que nous observons ici.

⁴ Adolphe Nourrit s'est expliqué sur les raisons de son départ pour l'Italie dans une lettre à Auguste Féréol, le 22 novembre 1837 : « Voilà maintenant ce qui me pousse vers l'Italie. Rubini se retire l'année prochaine, et la place du premier ténor d'Italie est à prendre : je veux essayer d'aller la conquérir. Par quelques études faites dans le genre italien, j'ai pu me convaincre qu'avec une langue aussi sonore, aussi musicale, ma voix devait augmenter d'intensité, de volume et de souplesse ». Lettre reproduite dans Louis Quicherat, *Adolphe Nourrit : sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris, Hachette, 1867, vol. 3, p. 61. Le premier opéra italien chanté par Nourrit était *Il viaggio a Reims*, en 1825.

⁵ Pour le récit de la mort de Nourrit, voir Henry Pleasants, éd., *The Great Tenor Tragedy : Last Days of Adolphe Nourrit as Told (Mostly) by Himself*, Milwaukee, Wisconsin, Amadeus Press, 1995.

chanteur, celui du « haute-contre » d'opéra-comique, par une baisse de l'engouement suscité par la voix mixte comme par la voix de *falseto* dans l'émission des notes aiguës, du moins dans les rôles héroïques et les œuvres épiques. Si la passion suscitée par le chant véhément, par le timbre viril et par le fameux *ut* de poitrine traduit l'évolution des représentations de l'héroïsme en lien avec les imaginaires socio-politiques contemporains, elle révèle aussi une conception nouvelle de la vraisemblance lyrique, dominée par la concordance directe des voix et des sexes. Elle trahit enfin une vision neuve du masculin dans le champ des représentations sexuelles et sociales. Telles sont les trois hypothèses qui seront ici vérifiées. La démarche croisera l'histoire factuelle du chant et de la technique vocale et les constructions symboliques, médiatiques ou littéraires qui lui confèrent valeur et sens. S'esquisserait de la sorte une « sociocritique de la voix » : une telle approche conçoit le phénomène vocal, inséparable des représentations symboliques qu'il provoque et qui le construit comme tel, comme un révélateur des pratiques et des imaginaires sociaux⁶.

Hautes-contres : fin de règne ?

Quatre chanteurs vedettes de ces années 1830, quatre interprètes français, seront ici confrontés⁷. Leur réunion devrait permettre de cerner efficacement les métamorphoses vocales, musicales, théâtrales et culturelles entre Opéra-Comique et Académie Royale de Musique de Paris. De Ponchard, Chollet et Nourrit à Duprez se joue, dans la distance prise avec le *falsetone*, la métamorphose du haute-contre français en ténor, au sens moderne du terme.

Louis-Antoine Ponchard (1787-1866) est le premier chanteur de l'Opéra-Comique sous la Restauration titulaire des emplois de « premier amoureux »⁸. Son nom est resté attaché, dans l'histoire de l'opéra, à la création de quelques œuvres de première importance : *Le Petit Chaperon rouge* de Boieldieu en 1818 (Roger), *La Dame blanche* du même

⁶ Cette approche croise aussi, dans le cas des voix aiguës masculines ou des voix de fausset, les *gender studies* du monde anglo-saxon comme les études françaises autour des représentations du masculin-féminin.

⁷ Pour des raisons d'espace et pour privilégier la linéarité de la démonstration, j'exclus, un peu artificiellement sans doute, Giovanni Rubini, actif au Théâtre-Italien de Paris à la même époque.

⁸ Sur Ponchard et les hautes-contres d'opéra-comique, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zurich, New York, 2001. Voir aussi mon article : « Influence des emplois sur la dramaturgie d'opéra-comique : le couple Elleviou-Martin, ou l'âge d'or de la comédie », dans les Actes du Colloque « L'opéra-comique à l'époque de Boieldieu. Dramaturgie et diffusion », sous la direction de Patrick Taïeb et Michel Noiray, Université de Rouen, mai 2001 (parution prévue chez Symétrie à Lyon). Pour des études plus anciennes, voir Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique : Dugazon, Elleviou, Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875 ; Henri de Curzon, *Elleviou*, Paris, Félix Alcan, 1930 ; Amédée Méreaux, *Ponchard*, Paris, Au Ménestrel, Heugel, 1866 ; Auguste Laget, *Chollet, premier sujet du Théâtre de l'Opéra-Comique*, Toulouse, A. Chauvin et fils, 1880.

compositeur en 1825 (Georges Brown), *Masaniello* de Carafa en 1827 (Masaniello). Héritier de Jean Elleviou, haute-contre vedette entre Révolution et Empire, Ponchard est le spécialiste des rôles d'amoureux tendres et d'officiers hardis, dont le rôle de Georges Brown dans *La Dame blanche* offre la quintessence. Il incarne ainsi le type-même du haute-contre d'opéra-comique français : non pas un falsettiste selon le sens pris aujourd'hui par l'appellation de haute-contre, non pas un « contre-ténor » au sens anglais de l'expression, mais un ténor léger, adoucissant les notes aiguës émises en voix de fausset ou en voix mixte⁹. Le mixage des registres est favorisé par les limites assignées au volume du médium et par le refus d'émettre les aigus en force. Sans grande présence physique sur scène, dépourvu d'un timbre intrinsèquement séduisant, Ponchard fonde son succès sur ses qualités musicales, sur la netteté de sa diction et l'éloquence de son phrasé, sur sa virtuosité aussi, au moment où l'opéra-comique, avec Boieldieu, Auber ou Hérold, invente un « bel canto à la française »¹⁰. Le chant « à fleur-de-lèvres », influencé par la pratique de la romance sentimentale, trouve en lui un interprète idéal.

Jean-Baptiste Chollet (1798-1892) succède à Ponchard à la tête de la troupe de l'Opéra-Comique au début de la monarchie de Juillet. Chollet s'impose en reprenant d'abord un emploi du « premier haute-contre » Ponchard, celui de Roger dans *Le Petit Chaperon rouge* ; mais il succède surtout à Jean-Blaise Martin dans les emplois d'« amoureux concordant », ténor barytonal, à la tessiture extrêmement longue, émettant en *false* les notes aiguës au-delà du *si* aigu (*si* 3). Chollet a plusieurs créations majeures à son actif : *La Fiancée* d'Auber en 1829 (Fritz), *Fra Diavolo* du même compositeur en 1830 (Diavolo), *Zampa* d'Hérold en 1831 (Zampa), *Le Postillon de Longjumeau* d'Adam en 1836 (Chapelou). Chollet complète ainsi le panorama des figures masculines offertes par l'Opéra-Comique : à l'amoureux sentimental, à l'officier aimable et rieur, portant fièrement l'habit militaire, il ajoute la figure plus romantique (selon les nouveaux clichés littéraires) du bandit inquiétant, *Fra Diavolo* ou *Zampa*. Le culte public dont jouit ce premier ténor français à la carrière internationale l'amène à incarner un rôle de chanteur avec Chapelou du *Postillon de Longjumeau* d'Adam : mise en abyme de son propre talent, et abandon à son goût du point d'orgue et des aiguës en *false*, sonores comme une trompe de postillon¹¹.

⁹ Dans les années 1980, le ténor britannique Laurence Dale a offert une parfaite réincarnation vocale du haute-contre.

¹⁰ Voir Olivier Bara, « La vocalité italienne dans les opéras-comiques d'Hérold, ou d'un usage raisonnable des ornements », dans *Hérold en Italie*, sous la direction d'Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, 2009, p. 135-152.

¹¹ Voir O. Bara, « The Company at the Heart of the Operatic Institution. Chollet and the changing nature of comic-opera role types during the July Monarchy », dans *Music, Theater and Cultural Transfer, Paris, 1830-1914*, sous la direction d'Annegret Fauser et Mark Everist, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2009, p. 11-28.

On le voit par ces deux premiers cas, en comparaison avec l'opéra italien et avec le grand opéra français, l'opéra-comique semble avoir pris une certaine avance dans la promotion du ténor : avant les David, Nozzari, Garcia, Donzelli ou Rubini du répertoire italien, rossinien puis bellinien, avant les Nourrit et Duprez du grand opéra romantique, le public de l'Opéra-Comique a voué un véritable culte à des chanteurs, hautes-contres et « concordants », nommés Gavaudan, Elleviou, Martin, puis Ponchard et Chollet. Assurément, l'attachement de l'opéra-comique français à un certain réalisme des situations et des voix a favorisé cette émergence de la voix aiguë masculine, préférée en France au *musico*, à la mezzo-soprano ou au *contralto* dans un rôle travesti, et plus encore au castrat. Par exemple, alors que *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, créé en 1796, fait triompher le castrat Crescentini puis Giuditta Pasta dans le rôle de Romeo, avant Giuditta Grisi puis la Malibran dans le Romeo bellinien de 1830, les deux *Roméo et Juliette* créés à l'Opéra-Comique en 1792 et 1793, respectivement par Dalayrac et Steibelt, confient le rôle masculin principal à un ténor : le rôle est écrit en clé d'*ut* 4, opposé aux voix graves écrites elles en clé de *fa* 4, notamment pour Capulet père dans l'ouvrage de Steibelt. On constate bien, du côté français, dès le XVIII^e siècle, une répartition claire entre voix masculines et voix féminines, correspondant à l'opposition entre les sexes des personnages. Une dramaturgie musicale et vocale « réaliste » s'impose à l'Opéra-Comique, du moins si l'on raisonne en terme d'effet de réel et de vraisemblance – laquelle est toujours l'effet d'une éducation et d'une culture théâtrales ou lyriques. L'alternance du dialogue parlé et du chant dans l'opéra-comique explique en partie cet attachement à la conformité entre voix et sexe : la voix parlée ignore davantage que la voix chantée la stylisation et la convention musicales imposées par le castrat ou le *musico*.

À la succession entre Ponchard et Chollet à l'Opéra-Comique correspond, de façon contemporaine, le passage de relais entre Nourrit et Duprez à l'Académie royale de musique. Révélé par les opéras français de Rossini (*Le Siège de Corinthe* en 1826 [Néoclès], *Moïse* en 1827 [Aménophis]), grand interprète de Meyerbeer (*Robert le Diable*, 1831 [Robert], *Les Huguenots*, 1836 [Raoul]) et Halévy (*La Juive*, 1835 [Eléazar]), Adolphe Nourrit (1802-1839) représente une transition fascinante entre une forme de néo-classicisme et le chant romantique. Formé en partie par Manuel Garcia, il offrait une voix claire, timbrée jusqu'au *sol* 3 à ses débuts, puis jusqu'au *si* naturel, passant en *falsettone* ensuite jusqu'au *ré* 4 – non pas, sans doute, un *falsetto* blanc, dénué de vibration, mais plein et sonore, grâce à la technique du mixage¹². L'air de Masaniello, « Ferme tes yeux, la fatigue t'accable », dans *La*

¹² Giorgio Appolonia décrit ainsi la voix de Nourrit, qu'il inclut parmi les voix rossiniennes éminentes : « La voce dal colorito chiaro, adusa all'utilizzo spontaneo del falsettone e proiettata verso il registro elevato grazie ad un'estensione prodigiosa dal Sol 2 al Re 4 – lo collocava degno erede dell'antico *haute-contre* (termine che

Muette de Portici écrit pour lui par Auber (1828), témoigne de l'effet de caresse obtenu dans le registre aigu par Nourrit. Chez lui, cet aigu symbolise la jeunesse et l'idéalisme ; il s'associe à la pureté morale comme à la flamme patriotique du héros. Le journal *Le Globe* loue ainsi son interprétation de Néoclès, personnage inscrit dans la dimension néo-classique du *Siège de Corinthe* rossinien, écrit pour la défense de la Grèce en 1826 :

L'air que chante Adolphe Nourrit, et qui a été composé en grande partie exprès pour lui, est d'un style large et en même temps d'un chant facile et mélodieux. Cette phrase surtout : « C'est toi, grand Dieu, etc. » est une délicieuse inspiration. Il est vrai que la voix si pure et si moelleuse d'Adolphe Nourrit en fait merveilleusement ressortir tout le charme. Il est impossible de chanter avec plus de goût, de chaleur et d'expression qu'Adolphe Nourrit dans cet opéra [...] ¹³.

Nourrit, fidèle à la tradition du haute-contre, impose l'art de quintessencier musicalement les situations dramatiques, héroïques ou tragiques.

C'est sur ce point que Gilbert Duprez (1806-1896), s'emparant des rôles créés par Nourrit lors de son arrivée à l'Académie royale de musique en 1837, transforme la technique et l'esthétique des voix masculines aiguës. Pendant sa carrière italienne, entre 1831 et 1836, il teste l'effet exercé sur le public par l'émission en voix de poitrine de l'*ut* 4 ¹⁴. Cet effet est jugé saisissant dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, qui culmine précisément au contre-*ut* : ce dernier étant chanté en voix de poitrine par Duprez, le rôle entier se trouve interprété, uniformément, par un timbre viril, aux sonorités mâles et aux accents entraînants et déchirants. Une forme de réalisme expressif remplace la stylisation et la convention du chant mesuré, proche de l'opéra-comique ou d'extraction rossinienne ¹⁵. Nourrit, il faut le noter, ne considérerait pas Arnold comme un rôle d'héroïsme et de vaillance, comme le révèle cette lettre où le chanteur dit, en 1836, vouloir seulement alors aborder des emplois plus énergiques :

indicava il tenore acuto), la cui scrittura prevedeva l'utilizzo della chiave di contralto. » *Le Voci di Rossini*, Torino, Eda, 1992, p. 311.

¹³ *Le Globe*, 12 octobre 1826, cité par Giorgio Appolonia, *op. cit.*, p. 313.

¹⁴ « Nel 1831 a Lucca prese parte alla prima esecuzione italiana di *Guglielmo Tell*, in quel ruolo di Arnold che per le arduità vocali sulle prime era stato destinato al contralto Pisoni. », Giorgio Appolonia, *op. cit.*, p. 371. L'*ut* de poitrine est donc, à Paris, une importation ; Duprez n'en est pas exactement l'inventeur puisque Manuel Garcia l'avait déjà essayé. Voir les *Souvenirs d'un chanteur* de Duprez, Paris, Calmann-Lévy, 1880.

¹⁵ Giorgio Appolonia ne considère d'ailleurs pas Duprez comme une voix rossinienne mais plutôt comme un interprète de Donizetti, au-delà de son rôle d'Arnold à partir de 1831 : « Ma da qui in avanti i personaggi rossiniani, eccezion fatta per Arnoldo, scemeranno dal suo carnet, rinfoltito via via di presenze soprattutto donizettiane, quali Edgardo in *Lucia di Lammermoor* o Fernand nella *Favorite* ». *Ibid.*

D'abord, par la nature de son talent, Duprez me coupe l'herbe sous le pied, et voici comment. Il n'arrive pas avec des moyens jeunes, une voix fraîche, et ne peut pas se charger des rôles que j'étais près d'abandonner. Le développement de force qu'a pris ma voix depuis quelques années me portait vers les rôles énergiques, et c'est justement dans des effets de vigueur que Duprez est remarquable ; il arrive tout exercé, tout fait, dans la route où je voulais entrer ; et, pour que nous trouvions chacun notre place, il faut que je demeure relégué dans les amoureux roucouleurs. Grand merci¹⁶ !

Est-ce une tentative de justification ou d'auto-persuasion de la part de Nourrit ébranlé par la concurrence de Duprez ? Quoi qu'il en soit, Duprez marque l'entrée dans l'ère du chant véhément, offrant une nouvelle représentation sonore et gestuelle de la vaillance.

Une reconfiguration du ténor et du héros lyrique naît alors. Le chant délicat et agile de Ponchard, héritier d'Elleviou, les points d'orgue exhibitionnistes et les aigus « trompettants » de Chollet, successeur de Martin, à l'Opéra-Comique, le phrasé souple, l'accentuation éloquente et la patine angélique de Nourrit à l'Opéra (et de Rubini au Théâtre-Italien) sont balayés par l'incarnation vocale saisissante de l'héroïsme romantique par Duprez. Ce dernier s'illustre ensuite, non seulement dans la reprise des rôles de Nourrit comme Masaniello, mais dans la création de *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838, Cellini), de *La Favorite* (1840, Fernand) et des *Martyrs* (1840, Polyeucte) de Donizetti. La modernité musicale et théâtrale reconnaît en lui son héros.

Héroïsme romantique et libéral

Le nouvel héroïsme attendu des personnages confiés aux ténors se comprend d'abord dans le contexte du romantisme libéral de 1830 – en février, dans la Préface d'*Hernani*, Victor Hugo définit le romantisme comme « le libéralisme en littérature », autrement dit la défense passionnée des libertés - de mouvement, d'expression et de création. Dans la Préface de *Cromwell*, en 1827, Hugo a placé au centre de son esthétique le mot « vérité » : une vérité résultant de l'alliance des contraires, en lien avec le Tout de la création, mais incluant aussi une vérité physique des corps supposant, hors de toute censure, une liberté artistique pleine et entière. La fameuse bataille romantique d'*Hernani*, bataille qui fut aussi idéologique, intervient alors que les quatre dernières années de la Restauration sont marquées par l'engouement pour des sujets révolutionnaires et des héros révoltés, à l'Opéra-Comique

¹⁶ Lettre d'Adolphe Nourrit à Auguste Féréol, le 19 octobre 1836, citée dans *Adolphe Nourrit : sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance, op. cit.*, vol. 3, p. 22.

comme à l'Opéra. Se lit, dans la programmation des scènes entre 1827 et 1830, la montée de l'opposition libérale au régime. Les deux premières scènes lyriques parisiennes exploitent en même temps les figures de Masaniello (l'opéra-comique de Carafa en 1827, avant l'opéra d'Auber) et de Guillaume Tell (reprise de l'opéra-comique de Grétry en 1828, création du grand opéra de Rossini en 1829). Ces figures de héros de la liberté sont incarnées par Ponchard à l'Opéra-Comique, par Nourrit à l'Opéra. Ce dernier mise dans ces rôles épiques de Masaniello ou d'Arnold sur le relief de son phrasé, la force de ses accents et aussi leur sincérité. Nourrit n'est-il pas aussi, pour le dire en termes anachroniques, un artiste « engagé », représentant du romantisme social nourri des théories saint-simoniennes, prompt à entonner *la Marseillaise* pendant la Révolution de 1830 ?

Le théâtre romantique de Victor Hugo ou d'Alexandre Dumas (*Antony*, *Kean*), en parallèle avec l'opéra, offre le modèle de l'héroïsme de l'individu opposé à une société qui nie son statut de sujet libre. La signification socio-politique de tels héros se construit aussi dans la fiction romanesque, par exemple celle de George Sand, admiratrice et amie du ténor Nourrit. Son roman italien, *La Dernière Aldini*, se présente en 1837 comme la confession du chanteur vénitien Lélío. Ce ténor fictif chante à Naples pendant l'occupation française et confère à son interprétation de Roméo (dans quel opéra ? le récit ne le dit pas) une puissance révolutionnaire, en l'occurrence *risorgimentale* :

Mon héroïsme était naïf et brûlant, comme le sont les religions à leur aurore. Je portais dans tout ce que je faisais, et principalement dans l'exercice de mon art, le sentiment de fierté railleuse et d'indépendance démocratique dont je m'inspirais chaque jour dans les clubs et dans les pamphlets clandestins. [...] J'aimais ce rôle de Roméo, parce que j'y pouvais exprimer des sentiments de lutte guerrière et de haine chevaleresque. Lorsque mon auditoire, à demi français, battait des mains à mes élans dramatiques, je me sentais vengé de notre abaissement national ; car c'était à leur propre malédiction, au souhait et à la menace de leur propre mort que ces vainqueurs applaudissaient à leur insu¹⁷.

Il est intéressant de constater dans cette fiction de Sand que le rôle de Roméo joué sur la scène du San Carlo de Naples est censé être interprété par le ténor Lélío : signe d'une attente, chez les romantiques français, d'une convergence entre sexe du rôle et sexe de l'interprète, par laquelle semble devoir passer l'expression de la révolte libérale et du combat pour la démocratie. On connaît les diatribes lancées par Berlioz contre les interprétations de Roméo en travesti chez Zingarelli par des *musicos* en Italie – comme si la nouvelle

¹⁷ George Sand, *La Dernière Aldini* (Deuxième partie), dans *Vies d'artistes*, édition de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1992, p. 171.

véhémence attendue par le protagoniste de l'opéra ne pouvait être portée, dans l'imaginaire romantique français, que par le ténor « mâle », promu nouvelle icône offerte à l'adulation et à l'imitation publiques. Le ténor cristallise, un temps, les idéaux de liberté et de progrès dans cette ère de construction des nations et des états modernes et de révolution industrielle. Lélío, chez Sand, ne semble-t-il pas inspiré, dans son éloquence lyrique, par la puissance d'élocution des tribuns révolutionnaires ?

Cette construction dramatique, musicale, vocale et symbolique d'un nouveau modèle d'interprète et d'interprétation paraît devoir condamner à l'archaïsme et à la désuétude les premières figures de ténors-vedettes imposées par l'Opéra-Comique, celle du haute-contre Ponchard particulièrement, avec sa petite taille, sa voix melliflue et ses aigus flûtés. La représentation de Ponchard et de sa partenaire M^{me} Rigaut dans *la Dame blanche* [image 1] appartient à un romantisme dépassé : au premier romantisme, monarchique et scottien, de la Restauration. Voilà une parfaite image du haute-contre d'opéra-comique, désinvolte, tendre et souriant, à l'image de l'officier sentimental Georges Brown inventé par Scribe et Boieldieu. Lorsque Ponchard aborde en 1827 le rôle du révolutionnaire napolitain Masaniello, dans l'œuvre de Carafa, une partie de la presse s'enflamme contre lui, lui reprochant de trahir le rôle. Par la faible projection de sa voix comme par les joliessees de son timbre et de ses aigus en voix de tête, il trahirait la portée politique, libérale, de cet opéra-comique assez inattendu au Théâtre Feydeau. Tel est l'avis du quotidien *Le Corsaire*, les 25-26 décembre 1827 :

C'est avec regret que nous apprenons que ce personnage si passionné de Mazaniello [sic], nous apparaîtra à Feydeau sous les traits du grêle M. Ponchard. Mazaniello était d'une taille peu élevée, il est vrai, mais Mazaniello était doué d'une force et d'une énergie que ne pourra, selon nous jamais rendre au théâtre l'exiguïté des moyens de M. Ponchard, comme acteur et comme chanteur.

Le ténor Chollet sera lui aussi, au terme de sa carrière, victime de semblable critique, ici de la part de Scribe à propos de *La Sirène* : « J'étais désolé, il faut vous le dire, d'écrire un rôle pareil pour Chollet qui peut être très bon encore dans des charges ou dans des rôles hors nature ou dans des rôles de blague ; mais qui ne comprend rien à la nature et à la vérité, encore moins au vrai comique et à l'intérêt. »¹⁸ Le chant à double registre du « concordant » Chollet, hérité de Jean-Blaise Martin, ses interpolations de vocalises et d'aigus en *falsettone*, apparaissent en 1843 comme autant de maniérismes, à rebours de l'expressivité directe et de

¹⁸ Lettre de Scribe à Auber, 4 septembre [1843], dans *Correspondance d'Eugène Scribe et Daniel-François-Esprit Auber*, publiée par Herbert Schneider, Liège, Mardaga, 1998, p. 35.

la vérité dramatique attendue du ténor moderne. Son image même, ici dans le rôle de Chapelou du *Postillon de Longjumeau*, [image 2] renvoie aux grâces perdues de la masculinité d'Ancien Régime, en bas et en perruque, bien éloignée du corps héroïque exhibé sur scène par le ténor romantique, selon les nouveaux canons de la virilité conquérante. Au début de la monarchie de Juillet, l'Opéra-Comique est devenu il est vrai, avec Scribe et Auber, le refuge de la gaieté française et du chant gracieux. Au moment où Chollet triomphe en 1836 avec Chapelou, Duprez s'apprête à soulever les foules à l'Opéra par son fameux *ut* de poitrine.

L'*ut* de poitrine : phénomène ou révolution ?

L'*ut* de poitrine, lancé par Duprez le 17 avril 1837 dans *Guillaume Tell* devant le public de l'Académie royale de musique de Paris, est d'abord un phénomène médiatique, construit et amplifié par la presse¹⁹, relayé dans les salons et dans les foyers des théâtres, donnant même lieu à des pièces de théâtre jouées par le comique Odry, comme *La Voix de Duprez ou le Sirop musical*, « monologue mêlé de chant » en 1838 au théâtre des Variétés. Cette effervescence est d'abord produite par le choc suscité par cette extension du registre de poitrine vers le haut, et par le recul du registre de tête, comme en témoigne un article du *Figaro*, non signé :

Au moment où Duprez vient d'articuler la dernière note de poitrine qui soit permise à un ténor, - au moment où arrivait la voix de tête un peu nasillarde de Nourrit, Duprez continue à chanter de la poitrine ; mais cette voix qui succède à la voix, cette voix impossible, est pleine, claire, vibrante, magnifique ; loin de perdre à ce moment sa voix, [il] gagne de la puissance et de la sonorité²⁰.

Le phénomène est aussitôt transfiguré, arraché à la superficialité de la prouesse sonore et vocale pour être intégré à l'histoire de l'art moderne. Il revient à Berlioz, dans le *Journal des débats*, d'élaborer la pleine signification esthétique, dramatique et musicale, du phénomène Duprez comparé à la révolution beethovénienne :

Le trio du second acte est venu, et nous avons entendu avec une surprise presque égale à celle du reste de l'auditoire, qui ne connaissait pas encore Duprez, l'audacieux artiste chanter *à voix de poitrine, en accentuant chaque syllabe*, les *si* naturels aigus de l'andante « *O ciel ! ô ciel !*

¹⁹ Pour une dé-mythification de l'*ut* de poitrine, voir Marco Beghelli, « Il do di petto. Dissacrazione du un mito », *Il saggiaiore musicale*, 3 (1996), p. 103-149.

²⁰ *Le Figaro*, 19 avril 1837.

je ne te verrai plus ! » avec une force de vibration, un accent de douleur déchirante et une beauté de sons dont rien jusqu'à présent ne nous avait donné une idée. [...] Cet effet extraordinaire est le pendant de celui produit, il y a huit ans, au Conservatoire, par la première exécution du final de la symphonie en *ut* mineur. L'art ne peut ni ne doit ambitionner d'aller plus loin²¹.

Berlioz est moins attentif au pur exploit musculaire, pulmonaire et vocal qu'à l'extension des moyens d'expression théâtrale et lyrique, grâce à la parfaite congruence de la couleur du son, de son intensité, du sexe et du caractère du personnage, et de la situation dramatique. L'arrivée à Paris de Duprez est présentée comme une nouvelle victoire de l'art romantique, conçu comme invention d'une forme-sens, capable de traduire le présent historique. Berlioz n'aura d'ailleurs de cesse d'entendre enfin Duprez dans un rôle composé pour lui, et non plus dans les rôles écrits pour son prédécesseur Nourrit, jusqu'à lui offrir la création de *Benvenuto Cellini* en 1838.

On aura tôt fait de crier, face à la révolution de l'*ut* de poitrine, au triomphe de la vérité sur scène, au succès d'un réalisme faisant reculer les limites de la convention lyrique. Il faut toutefois nuancer cette perception : l'interprétation de Duprez parvient à transcender un physique qui ne le rendait pas apte, *a priori*, à incarner l'héroïsme tour à tour pathétique et véhément, alliant la jeunesse et l'idéalisme symbolisés par la voix aiguë au courage et à la force associés, pour le public de 1830, au registre de poitrine (et non plus aux sonorités ambiguës ou franchement androgynes du *falset*). La presse, relayée par la caricature, évoque la petite taille de Duprez, ses petits pieds, sa trop grosse tête, l'ouverture démesurée de sa bouche et la tension visible de sa langue. (image 3) Les caricatures de Duprez renvoient l'image d'un monstre, être disproportionné, dont la tête et la bouche sont posées sur un corps de nain. Rien d'héroïque ne ressort de telles illustrations, sinon l'expression d'une force et d'une puissance par la dilatation de la bouche, la tension des muscles du visage, la noirceur du regard. C'est l'éclat soudain, inattendu, l'explosion sonore issue de ce petit corps de chanteur, dans le trio de l'acte II de *Guillaume Tell* ou dans la scène de malédiction de *Lucie de Lammermoor*, qui visiblement ont marqué le public.

Le génie de Duprez a consisté à imposer, contre ses disgrâces physiques, cette perception d'un nouvel héroïsme, fait d'élans irrépressibles et d'abattelements, image d'une virilité tour à tour puissante et fragile. Après Berlioz, Théophile Gautier contribue aussi à

²¹ Hector Berlioz, *Journal des débats*, 19 avril 1837, « Théâtre de l'Opéra : *Guillaume Tell*. Débuts de Duprez », dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, vol. 3 (1837-1838), texte établi par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 114-115.

construire cette image dans ses feuilletons dramatiques de *La Presse*, lorsqu'il salue la capacité qu'a Duprez de rendre Masaniello à son extraction populaire :

[Duprez] a rendu à Masaniello, dont Nourrit avait fait un conspirateur de salon, un prince méconnu que l'on doit reconnaître à la fin de la pièce pour fils de roi, sa véritable couleur historique et locale.

Mazaniello, quel que soit le rôle qu'il ait joué, n'était après tout qu'un lazzarone ; une émeute le rendit maître de Naples, mais la tête lui tourna, et le vertige le prit quand il se vit tout à coup sur le plus haut sommet du pouvoir, car il n'était pas au niveau des événements qu'il avait provoqués.

[...] ont éclaté de soudaines éruptions de colères pareilles à celles du Vésuve ; les grands cris et les grands mouvements tragiques sont arrivés ; le lazzarone s'est transformé en héros : il est devenu le Dieu d'une population délirante²².

La comparaison joue ici en la défaveur de Nourrit, considéré implicitement comme dépassé, inférieur à la valeur et au sens du rôle de Masaniello que pourtant il créa. Les mots-clés du romantisme de 1830, « couleur locale » et « vérité », sont mobilisés pour rendre hommage à ce re-créateur du grand opéra français que fut Duprez après Nourrit. La signification humaine, historique, dramatique de *La Muette de Portici*, de *Guillaume Tell*, entrevue avec Nourrit, atteindrait sa plénitude enfin révélée avec Duprez. Cette vérité s'exprime aussi par l'image, reconstruisant une pantomime, un geste d'acteur arrêté dans son mouvement, comme celui de Duprez en Arnold (image 4). À rebours des caricatures, le dessin peut figurer l'image du héros moderne, indiquant le chemin, entraînant les peuples derrière lui : sans doute était-ce l'envers fantasmé de la réalité bourgeoise de la monarchie de Juillet, de ce monde sans relief et sans héroïsme de 1830, en deuil d'une grandeur défunte, se jouant à elle-même, sur la scène de l'Opéra, une histoire éclatante et grandiose entrevue dans l'élan des Trois Glorieuses de Juillet.

Cette image de Duprez le prouve : ce chanteur marque aussi l'installation d'un culte nouveau, celui du ténor adulé du public, héros imaginaire, suscitant l'extase physique et nourrissant les rêves du public. Il revenait à la littérature de construire ce mythe du ténor moderne, tel qu'il perdure encore aujourd'hui avec sa dimension fantasmatique et érotique. Il est symptomatique que cette élaboration littéraire, romanesque, du mythe exploite un rôle créé précisément par Duprez, celui d'Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*. La première à s'en

²² Théophile Gautier, *La Presse*, 2 octobre 1837, « Académie royale de musique », dans T. Gautier, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, t. I, 1835-1838, édition de Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 162-163.

emparer est George Sand, dans son roman *Adriani* en 1853, inspiré de Duprez mais aussi du ténor Giovanni Mario, ami de Mazzini, partisan de l'Indépendance italienne²³. La voix de ténor, son registre de poitrine étendu jusqu'à l'*ut*, lui confèrent, selon ces nouvelles représentations collectives, une puissance de communication inouïe, une éloquence musicale supérieure à toute parole dite et à toute rhétorique ; par lui, dans l'émotion partagée, s'établit la transparence des cœurs :

L'air final [de *Lucia di Lammermoor*] fut chanté par Adriani d'une manière vraiment sublime. C'était là qu'on l'attendait. Il y fut chanteur complet et acteur charmant ; sa douleur fut dans l'âme plus qu'au dehors ; mais ses poses étaient naturellement si belles et si heureuses, qu'on le dispensa de l'épilepsie. Il ne cria pas malgré l'expression dont se servait Comtois ; il chanta jusqu'au bout, et l'émotion produite fut si vraie, que ses amis laissèrent presque tomber le rideau sans songer à l'applaudir : ils pleuraient²⁴.

On voit dans cet extrait la pratique de l'*ut* de poitrine se banaliser, quitter le domaine du phénomène pour se faire expression lyrique authentique, produisant une émotion « vraie » – à rebours de la convention perçue comme telle.

Plus célèbre est l'épisode de l'Opéra de Rouen chez Flaubert, lorsqu'Emma Bovary écoute et regarde le ténor Lagardy dans *Lucie de Lammermoor*. Un autre aspect du mythe du ténor moderne se construit ici : sa charge érotique, conférée par la mâle puissance de la voix d'où, avec l'éviction du *falsetto*, toute trace d'émasculation ou de féminité (honnée par la bourgeoisie) a disparu. Le ténor ici caricaturé par Flaubert concentre les traits, évidemment artificiels, d'une masculinité fantasmée par la société, et menant Emma Bovary, les doigts crispés sur le velours, au bord de l'orgasme :

Tout à coup, Edgar Lagardy parut.

Il avait une de ces pâleurs splendides qui donnent quelque chose de la majesté des marbres aux races ardentes du Midi. Sa taille vigoureuse était prise dans un pourpoint de couleur brune ; un petit poignard ciselé lui battait sur la cuisse gauche, et il roulait des regards langoureusement en découvrant ses dents blanches. [...] Un bel organe, un imperturbable aplomb, plus de tempérament que d'intelligence et plus d'emphase que de lyrisme, achevaient de rehausser cette admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador.

²³ Voir Rodolfo Celletti, *op. cit.*, p. 128-130.

²⁴ George Sand, *Adriani* (1853), Grenoble, Glénat, 1993, p. 147. Il est fait auparavant référence à l'*ut* de poitrine qui, associé au rôle d'Edgardo, ne peut que renvoyer indirectement au souvenir de Duprez, fût-ce sur un mode ironique : « Tout le monde est très content de monsieur. On dit que monsieur a de l'*ut* dans la poitrine ; j'espère que ça n'est pas dangereux pour la santé de monsieur ? » (*ibid.*).

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré ; il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge²⁵.

On ne s'attardera pas sur le détail phallique du « petit poignard ciselé » ; on relèvera en revanche combien l'excitation d'Emma est entretenue par l'alliance, chez le ténor, de l'élégie et de l'ardeur, de la pâleur et la force, du cri et du râle : dans ce roman de la liquidation du romantisme, Flaubert saisit parfaitement l'art du ténor romantique fondé sur l'alliance des contraires, qui demandait qu'à la douceur résiduelle du haute-contre ou du ténor *di grazia* se mêlât soit la noble énergie de l'accent d'un Nourrit, soit, après lui, les sonorités expressives des aigus de Duprez.

Faut-il adhérer à ces représentations symboliques et conclure à quelque triomphe nécessaire de l'*ut* de poitrine sur le registre de tête de la voix masculine ? Ce serait aussi aller dans le sens d'une certaine modernité qui appauvrit parfois les moyens expressifs de la voix masculine aiguë, en ne recourant (de Domingo à Villazon) qu'à la voix sombrée, en renonçant à la variété des couleurs et aux nuances au profit d'un *mezzo forte* perpétuel. Certes enthousiasmé par la voix de Duprez, Berlioz invite toutefois à nous rappeler la richesse des sons de tête et du mélange des registres, à étendre le clavier des sonorités peut-être réduit par la révolution du ténor moderne sous la monarchie de Juillet :

Les ténors [...] avec leurs registres divers de sons mixtes, de sons de tête et de poitrine, varient entre eux à l'infini. Tel n'a que trois ou quatre sons de tête, tel autre en a beaucoup plus (Rubini en a six) ; la plupart ne s'élèvent en voix de poitrine que jusqu'au *la* ; Nourrit donne le *si* naturel, Duprez monte jusqu'à l'*ut* [...]. Les uns ont les sons de tête d'une pureté exquise et en usent de préférence aux sons de poitrine, grâce à une voix mixte qui permet de lier les notes du médium aux notes aiguës sans gêne et sans casser la voix ; Nourrit est dans ce cas ; les autres, et Duprez est du nombre, tout en possédant d'excellentes notes de tête, préfèrent cependant l'usage de la voix de poitrine à cause de sa grande beauté d'abord, mais aussi parce que la voix mixte étant bornée chez eux, le passage qui sépare les deux autres voix ne se peut franchir qu'avec de grandes précautions²⁶.

²⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), II^e partie, chapitre XV, Paris, Le Livre de poche classique, 1961, p. 268.

²⁶ Hector Berlioz, *Journal des débats*, 17 mai 1837, dans *Critique musicale*, vol. 3, *op. cit.*, p. 134.

La réinscription de l'*ut* de poitrine dans une culture et une époque particulières, qui seules lui donnent sens, est aussi une invitation à découvrir, au-delà des standards interprétatifs imposés aujourd'hui, toute la richesse de la vocalité aiguë masculine, toute la palette sonore et expressive qui mène des sons de tête à la voix sombrée.

Légendes des illustrations :

Image 1 : Louis-Antoine Ponchard et Antoinette Rigaut dans *La Dame blanche* de Boieldieu, dessin de Deshays [1825 ?].

Image 2 : Jean-Baptiste Chollet dans le rôle de Chapelou du *Postillon de Longjumeau* d'Adam, *Petite Galerie dramatique*, 1836.

Image 3 : Portrait-charge de Gilbert Duprez par Darjou, *Théâtres pour rire*, 1862.

Image 4 : Gilbert Duprez en Arnold dans *Guillaume Tell* de Rossini en 1837.